Criterios, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín,
julio 1993, pp. 187-203

La política de la parodia postmoderna*

Linda Hutcheon

La parodia —a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación, o simplemente intertextualidad— es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del postmodernismo, tanto por los detractores como por los defensores de este último. En lo que respecta a los artistas, se dice que el Postmoderno implica una «exploración del revoltijo iconográfico del pasado» (Burgin 1986a, 50) de manera que muestre la historia de las representaciones sobre las que su parodia llama nuestra atención. En los felices términos de Abigail Solomon-Godeau, el «*ready made*» modernista de Duchamp se ha vuelto el «*already made*» del postmodernismo (1984, 76). Pero esta repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; siempre es crítica. Tampoco es ahistórica o deshistorizante; no arranca de su contexto histórico original al arte del pasado para volverlo a armar en «un espectáculo de disponibilidad» (Buchloh 1984, 123). En vez de eso, a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.

La intertextualidad paródica también impugna nuestros supuestos humanistas sobre la originalidad y la unicidad artísticas y nuestras nociones

* «The Politics of Postmodern Parody», en: Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 225-236.

© Criterios, La Habana, 2006. Cuando se cite, en cualquier soporte, alguna parte de este texto, se deberá mencionar a su autor y a su traductor, así como la dirección de esta página electrónica. Se prohibe reproducirlo y difundirlo íntegramente sin las previas autorizaciones escritas correspondientes.

capitalistas de posesión y propiedad. Con la parodia —como con cualquier forma de reproducción (Benjamin 1969)— se pone en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso (en términos estéticos o comerciales). Como ha sostenido John Berger, esto no quiere decir que el arte haya perdido su sentido y su fin, sino que inevitablemente tendrá una significación y existencia nuevas y diferentes: «Su autoridad está perdida. En su lugar, hay un lenguaje de imágenes. Lo que importa ahora es quién usa ese lenguaje y con qué fin» (1972a, 33). En otras palabras, la parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación. Huelga decir que ésta no es la visión aceptada de la parodia postmodernista. La interpretación prevaleciente es que el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes. En vez de eso, yo quisiera sostener que la parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones.

Es interesante el hecho de que pocos comentaristas del postmodernismo usan realmente la palabra «parodia». Creo que la razón es que ésta todavía está contaminada con las nociones dieciochescas de ingenio y ridículo. Pero hemos de argumentar que no debemos restringirnos a tales definiciones de la parodia limitadas a un período (véase Hutcheon 1985) y que las formas del arte del siglo XX nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos —desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdicro, hasta lo seriamente respetuoso. Fredric Jameson ha llamado «pastiche» o parodia vacía a la cita irónica postmoderna, dando por sentado que sólo se puede parodiar lo que él llama «estilos más bien únicos» y que tal novedad e individualidad son imposibles hoy día (1983, 115). A la luz de las voces paródicas, pero individuales, de escritores como Salman Rushdie y Angela Carter, para mencionar sólo dos, semejante posición parece difícil de defender. En realidad, podría ser pasada por alto —si no hubiera demostrado que tiene tantos seguidores.

Por ejemplo, Hal Foster ve el pastiche como el «signo oficial» del postmodernismo neoconservador (1985, 127), y lo acusa de hacer caso omiso del contexto del pasado y del continuo que nos liga a éste y, al mismo tiempo, de resolver falsamente «conflictos entre formas de arte y entre modos de producción» (16). Pero, a mi modo de ver, la parodia postmoderna no hace caso omiso del contexto de las representaciones pa-

sadas que ella cita, sino que usa la ironía para reconocer el hecho de que estamos inevitablemente separados del pasado hoy día —por el tiempo y por la subsiguiente historia de esas representaciones. Hay un contino, pero hay también diferencia irónica, diferencia inducida por esa misma historia. No sólo no hay ninguna resolución (falsa u otra) de contradicciones entre formas en la parodia postmoderna, sino que hay una puesta en primer plano de esas mismas contradicciones. Recuérdese la variedad de los textos parodiados en *El nombre de la rosa* de Eco: el *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Jan Potocki y la obra de Borges (véase Stephens 1983), los escritos de Conan Doyle y Wittgenstein, la *Coena Cypriani*, y convenciones tan diversas como las de la novela detectivesca y la disputa teológica (de Lauretis 1987). La ironía convierte esas referencias intertextuales en algo más que mero juego académico o cierto retorno infinito a la textualidad: a lo que se nos pide que atendamos es al proceso representacional entero —en una amplia gama de formas y modos de producción— y a la imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas resultantes.

En contraste, se podría argüir que una visión relativamente no problematizada de la continuidad histórica y del contexto de la representación le ofrece una estable estructura de trama a la trilogía *USA* de Dos Passos. Pero esa misma estabilidad es puesta en tela de juicio en la reelaboración irónica postmoderna que hace Doctorow del mismo material histórico en lo que me gustaría llamar su «metaficción historiográfica», *Ragtime*. Al parodiar la historicidad misma de Dos Passos, Doctorow la usa y abusa de ella. Como ha notado Barbara Foley, él utiliza «el conocimiento enciclopédico del lector de que un Freud, Jung, Goldman y Nesbit históricos sí existieron realmente para plantear un abierto desafío a las nociones preconcebidas del lector sobre qué es realmente la 'verdad' histórica» (1983, 166). La parodia postmoderna es una especie de «revisión» impugnadora (Roberts 1985, 183) o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia. Esta paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente, ha sido llamada por Craig Owens el «impulso alegórico» del postmodernismo (1980, 67). Yo simplemente la llamaría parodia.

Chatterton de Peter Ackroyd ofrece un buen ejemplo de novela postmoderna cuya forma y contenido desnaturalizan la representación tanto en los medios visuales como en los verbales de manera que ilustre bien el potencial desconstructivo de la parodia —en otras palabras, la política de

ésta. *Chatterton* es una novela sobre la historia y la representación y sobre la parodia y el plagio. Como su título sugiere, el foco de la representación (en la historia, la biografía y el arte) es Thomas Chatterton, poeta y «falsificador» del siglo XVIII —esto es, autor de poemas atribuidos a un monje medieval. La novela postula que, contrariamente a lo que afirma la historia biográfica oficial, Chatterton no murió por suicidio en 1770 a la edad de 18 años (deviniendo así la representación estereotípica del joven genio dotado y predestinado al fracaso). En cambio, se ofrecen dos versiones alternas: la de que murió, no por suicidio, sino de resultas de un accidente producido por su inepta e inexperta automedicación para una enfermedad venérea; y la de que no murió a los 18 años en absoluto, sino que simuló su muerte para evitar que lo desenmascaran como impostor y siguió viviendo para componer otras grandes falsificaciones, como las que conocemos hoy día como las obras de William Blake.

En la primera página de la novela se da el registro histórico oficial, de manera que siempre tenemos conciencia de las desviaciones respecto del mismo, incluyendo las desviaciones históricas reales del famoso cuadro decimonónico de Henry Wallis que representa la muerte de Chatterton, en el cual la imagen del cadáver del poeta fue pintada tomando como fuente un modelo: el escritor George Meredith. La producción de este cuadro proporciona una segunda línea de acción de la trama. A las historias de los siglos XVIII y XIX se opone entonces una contemporánea, que también involucra a un poeta (Charles Wychwood) que halla un cuadro que él cree que representa al Chattterton anciano. Para complicar esta trama ya paródicamente complicada, Charles a veces trabaja para un escritor que es un plagiador y su esposa está empleada en una galería de arte que trafica falsificaciones.

Esta novela está preñada de momentos autorreflexivos y sospechosas coincidencias no resueltas que se centran en torno al plagio, la falsificación y la parodia. El capítulo 6 es hasta narrado por Chatterton, quien nos dice cómo «reprodujo el Pasado» mezclando lo real y lo ficticio de una manera que recuerda la técnica de *Chatterton*: «Así vemos en toda Línea un Eco, porque el más verdadero Plagio es la más verdadera Poesía» (87). De una manera parecidamente consciente de sí, se muestra que el registro histórico no es ninguna garantía de veracidad. Cuando Charles lee las diversas versiones históricas de la vida de Chatterton, descubre que «cada biografía describía a un poeta completamente diferente: hasta la más simple observación realizada por una era contradicha por otra, de modo que nada pare-

cía seguro» (127) —ni el asunto ni la posibilidad de conocer el pasado en el presente. La condición postmoderna con respecto a la historia bien pudiera ser descrita como una de aceptación de la incertidumbre radical: «¿Por qué la investigación histórica no debería... quedar incompleta, existiendo como una posibilidad y no desvaneciéndose en el conocimiento?» (213) Documentos supuestamente reales —pinturas, manuscritos— resultan ser falsificaciones; las hermosas representaciones de la muerte resultan ser mentiras. La novela termina con una poderosa representación en palabras de la verdadera realidad de la muerte por envenenamiento con arsénico —una muerte que difiere bastante de la «pintada» tan bellamente por Wallis tomando como fuente su modelo (muy vivo).

Hoy día, muchas otras novelas desafían de manera similar la política y las evasiones encubiertas o no reconocidas de la representación estética, empleando la parodia como un medio para conectar el presente con el pasado sin postular la transparencia de la representación, verbal o visual. Por ejemplo, en una parodia feminista de Leda y el Cisne, la protagonista de *Noches en el circo* de Angela Carter (conocida como Fevvers) se vuelve «no ya una ficción imaginada, sino un hecho terminante» (1984, 286) —»el paradigma femenino», «la pura criatura del siglo que ahora mismo está esperando en las alas, la Nueva Era en que ninguna mujer estará atada a la tierra» (25). Los ecos paródicos de *Pericles*, *Hamlet* y *Los viajes de Gulliver* en la novela funcionan, todos, como lo hacen los de la poesía de Yeats cuando se describe un prostíbulo lleno de mujeres extravagantes como «este cuarto de déposito de la femineidad, esta tienda de trapos y huesos del corazón» (69): todas son feminizaciones irónicas de las representaciones masculinas tradicionales o canónicas de lo así llamado humano génerico: el «Hombre». Esa es la especie de política de la representación sobre la que llama nuestra atención la parodia.

Al oponerme a la relegación de lo paródico postmoderno al reino ahistórico y vacío del pastiche (como lo describen Jameson y Foster), no quiero sugerir que en una parte de la cultura actual no se esté produciendo una recuperación nostálgica, neoconservadora, del significado pasado; sólo quiero trazar una distinción entre esa práctica y la parodia postmodernista. Esta última es fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica o semejante a un anticuario. Desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestra representaciones de ese pasado: «La historia, como la naturaleza, no es ya un valor unidimensional: la historia puede contradecir el presente, puede poner en duda, puede imponer, con su complejidad y

su variedad, una elección que ha de ser motivada en cada nueva ocasión» (Tafuri 1980, 20). La parodia postmoderna es desconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación —en cualquier medio.

Sherrie Levine, el paródico Pierre Menard del mundo del arte de hoy, ha formulado las razones por las que, según ella, la parodia es inevitable para el postmodernismo:

> Toda palabra, toda imagen, está arrendada e hipotecada. Sabemos que un cuadro no es más que un espacio en el que una variedad de imágenes, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan. Un cuadro es un tejido de citas extraídas de los innumerables centros de la cultura... El espectador es la tabla sobre la cual todas las citas que forman un cuadro son inscritas sin que se pierda ninguna de ellas. (1987, 92)

Cuando ella fotografía los autorretratos de Egon Schiele, cita paródicamente no sólo la obra de un artista específico, sino las convenciones y mitos del arte-como-expresión y llama la atención hacia la política de esa particular visión de la representación.

El cuadro paródico de Mark Tansey titulado *La prueba del ojo inocente* adopta otra forma canónica de representación. Presenta el develamiento del cuadro *Joven toro* de Paulus Potter, de 1647, otrora aceptado como el paradigma del arte realista. Pero la reproducción paródicamente realista de esta obra por Tansey es representada como objeto del juicio de una vaca, porque quién mejor para decidir sobre el éxito de tal realismo «taurino» y quién mejor para simbolizar irónicamente el «ojo inocente» supuesto por las teorías miméticas de la transparencia de la representación. (Se pinta un trapeador a la mano, no sea que ella «exprese» su opinión en términos materiales.) Esta es una parodia irónica postmoderna que emplea las convenciones del realismo contra ellas mismas a fin de poner en primer plano la complejidad de la representación y su política implícita.

Desde luego, la parodia era también un modo de proceder dominante en mucho arte modernista, especialmente en los escritos de T. S. Eliot, Thomas Mann y James Joyce y en la pintura de Picasso, Manet y Magritte. También en este arte la parodia inscribía a la vez la convención y la historia y, sin embargo, se distanciaba de ambas. La continuidad entre los empleos postmodernista y modernista de la parodia como estrategia de

apropiación del pasado, ha de ser hallada en el nivel de los comprometidos desafíos compartidos a las instituciones de la representación (Barber 1983-4, 33). Hay, sin embargo, diferencias importantes en el impacto final de los dos empleos de la parodia. No es que el modernismo fuera serio e importante y el postmodernismo sea irónico y paródico (Graff 1979, 55); es más bien que la del postmodernismo es una ironía que «a diferencia de la ironía balanceada y solucionadora del modernismo, se niega a satisfacer la expectativa de clausura o a proporcionar la certeza distanciadora que la tradición literaria [y artística]... ha inscrito en la conciencia colectiva de los lectores occidentales» (Spanos 1987, 216) —y de los espectadores occidentales.

Los supuestos no reconocidos de esa «conciencia colectiva» son lo que el postmodernismo se propone revelar y desconstruir: supuestos sobre la clausura, la distancia, la autonomía artística, y la naturaleza apolítica de la representación. En la parodia postmodernista, según Victor Burgin:

> las pretensiones modernistas de independencia artística han sido subvertidas, además, por la demostración de la naturaleza necesariamente «intertextual» de la producción de significado; ya no podemos suponer de manera no problemática que el «*Arte*» está de algún modo «fuera» del complejo de otras prácticas e instituciones representacionales de las que es contemporáneo —particularmente, hoy día, las que constituyen lo que tan problemáticamente llamamos los «mass-media». (1986a, 204)

La complejidad de esas estrategias representacionales paródicas se puede ver en la fotografía de Barbara Kruger o de Silvia Kolbowski con su apropiación paródica de imágenes de los mass-media. La muestra de 1988 titulada *Las fotografías engendran fotografías* (cuya curaduría estuvo a cargo del Instituto de Arte de Minneapolis) dio una buena apreciación del juego paródico postmoderno con la historia de la fotografía —como registro documental científicamente exacto y como arte formalista a la vez. Marion Faller y Hollis Frampton presentaron «Dieciséis estudios de 'Locomoción vegetal'», que (en título y forma) parodiaban los famosos estudios científicos de locomoción humana y animal de Muybridge empleando vegetales (normalmente inertes) y frutas como asuntos. Otros artistas presentes en la muestra optaron por parodiar iconos de la fotografía-como-alto-arte de Ansel Adams (John Pfahl, Jim Stone) o Weston (Pfahl también, Kenneth Josephson), señalando siempre con ironía cómo el modernismo contribuyó a la mistificación y canonización de la representación

fotográfica. Contrariamente a la visión prevaleciente de la parodia como una especie de pastiche ahistórico y apolítico, el arte postmoderno como éste emplea la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas. Como lo ha formulado con tanta energía Dominick LaCapra:

> la ironía y la parodia mismas no son signos inequívocos de desembarazo de parte de un ego apolítico, trascendental, que flota encima de la realidad histórica o zozobra en la atracción abismal de la aporía. Antes bien, cierto empleo de la ironía y la parodia puede desempeñar un papel tanto en la crítica de la ideología como en la anticipación de una organización política en la que el compromiso no excluya, sino que acompañe una capacidad de lograr una distancia crítica respecto de nuestros más profundos compromisos y deseos. (1987, 128)

El postmodernismo ofrece precisamente ese «cierto empleo de la ironía y la parodia».

Como forma de representación irónica, la parodia está doblemente codificada en términos políticos: legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia. Esta especie de «transgresión autorizada» (Hutcheon 1985) es lo que hace de ella un vehículo listo para las contradicciones políticas del postmodernismo en general. La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social. Su repetición irónica también ofrece una «autoconciencia inmanente sobre las vías hacia la legitimación ideológica» (Rosler 1981, 81). ¿Cómo es que ciertas representaciones llegan a ser legitimadas y autorizadas? ¿Y a expensas de cuáles otras? La parodia puede ofrecer un modo de investigar la historia de ese proceso. En su obra pacifista y feminista *Casandra*, Christa Wolf rescribe paródicamente el relato de Homero sobre los hombres y la guerra, ofreciendo razones económicas y políticas antes que románticas para la guerra de Troya (el acceso comercial al Bósforo y la técnica de estar en ventaja sexual, no Helena) y contando la historia silenciada de la vida cotidiana de las mujeres troyanas, omitida por las narraciones históricas y épicas escritas por los extranjeros conquistadores, los griegos. También son parodiados otros textos —la *Orestíada* de Esqui-

lo, los escritos de Herodoto y Aristóteles, el *Fausto* de Goethe y la «Casandra» de Schiller— y con frecuencia es la representación masculina de la mujer (o la falta de ésta) lo que constituye el foco de la rescritura. Como afirma Wolf en el ensayo «Condiciones de una narración» (que acompaña a *Casandra* en su traducción al inglés): «¡Cuán rápidamente la falta de habla se convierte en falta de identidad!» (1984, 161). Esto es especialmente cierto a propósito de Casandra, quien, aunque tenía habla, no era creída. Además, como pregunta Wolf: «¿Quién era Casandra antes de que la gente escribiera sobre ella? (porque ella es una creación de los poetas, ella sólo habla a través de ellos, tenemos solamente la visión que ellos tienen de ella)» (287). Puesto que sólo conocemos a Casandra a través de las representaciones masculinas de ella, Wolf añade su propia representación feminista, una que es igualmente la «creación» de un escritor, desde luego.

En el arte feminista, escrito o visual, las políticas de la representación son inevitablemente las políticas de género:

> La manera en que las mujeres se presentan a la vista de sí mismas, la manera en que los hombres miran a las mujeres, la manera en que las mujeres son pintadas en los medios, la manera en que las mujeres se miran a sí mismas, la manera en que la sexualidad masculina se vuelve fetichismo, los criterios para la belleza física —la mayoría de éstas son representaciones culturales y, por lo tanto, no inmutables, sino condicionadas. (Malen 1988, 7)

Las estrategias paródicas postmodernas a menudo son empleadas por artistas feministas para llamar la atención hacia la historia y el poder histórico de esas representaciones culturales, mientras contextualizan a ambos de manera que los desconstruya. Cuando Sylvia Sleigh parodia *La Venus del espejo* de Velázquez en su obra descriptivamente titulada *Philip Golub reclinado*, desnaturaliza la tradición iconográfica del desnudo erótico femenino destinado a la contemplación masculina mediante su obvia inversión de géneros: el macho es representado aquí como reclinado, lánguido y pasivo. Sin embargo, el solo título impugna paródicamente la representación de modelos femeninos específicos pero anónimos como figuras míticas genéricas del deseo masculino. La versión postmoderna tiene la especificidad histórica de un retrato. Pero no es sólo la historia de la representación del alto arte lo que resulta desnaturalizado en la parodia postmoderna: la muestra *Media Post Media* de 1988 (en la Galería Scott Hanson de

Nueva York) presentó obras de medios mezclados que parodiaban las prácticas representacionales del alto arte (de David Salle), pero también las de los medios masivos (videos, anuncios). Los diecinueve artistas eran todos mujeres, tal vez subrayando el hecho de que las mujeres tienen más que ganar, y no que perder, mediante una crítica de la política de la representación.

Algunos artistas varones han usado la parodia para investigar su propia complicidad en tales aparatos de representación, al tiempo que siguen tratando de hallar un espacio para la crítica, lastrada, no obstante, por concesiones. La fotografía de Victor Burgin es un ejemplo de esta forma muy postmoderna de crítica cómplice. En una foto, de la serie *El puente*, él parodia la *Ofelia* de John Everett Millais mediante una trascodificación de su sujeto femenino a una representación de una modelo en la famosa pose reclinada de Ofelia, pero retratando la representación que hace Kim Novak del personaje Madeleine en *Vértigo* de Hitchcock. No hay representación realista transparente: el agua es obviamente celofán (un eco paródico del uso que hace del celofán Cecil Beaton en su fotografía de modas, según Burgin [1987]) y el modelo está obviamente puesto en pose con una peluca y un vestido de época. Pero esta figura de Ofelia/Madeleine/modelo (de modas) sigue siendo representada como muerta o moribunda y, dado el contexto, también como un enigma que ha de ser investigado obsesivamente por la curiosidad voyeurista masculina. Burgin admite (1987) que es un artista educado como modernista que quiere explotar en su fotografía la densidad y riqueza de la historia del arte, pero también quiere hacer otras dos cosas: la primera, usar la parodia para librarse de las «manos muertas» de esa historia del arte y de su creencia en valores eternos y genios espontáneos; y la segunda, usar la historia de la representación (aquí, en la pintura y en el cine) para comentar críticamente la política de la representación de las mujeres por los hombres —incluyéndose a sí mismo.

La intersección del género con la política de clases es un interés particular de Burgin. En una serie de fotos que parodian el cuadro *Oficina de noche* de Edward Hopper, él reinterpreta este icono canónico en términos de la organización de la sexualidad dentro del capitalismo y para éste (Burgin 1986b, 183). La secretaria y su jefe trabajando tarde en la oficina, que ha pintado Hopper, vienen a representar a todas las parejas dentro de un sistema de valores patriarcal capitalista: el hombre hace caso omiso de la mujer, cuyo ceñido vestido, rolliza figura y ojos que, no obstante, miran hacia abajo se las arreglan para hacerla seductora y modesta a la vez.

Burgin dice que la representación del hombre que hace caso omiso de la mujer les permite a los espectadores masculinos contemplar y disfrutar a la mujer pintada mientras se identifican sin riesgo con el hombre que no lo hace. La *Obra preparatoria para Oficina de Noche* de Burgin pone al día autorreflexivamente esas representaciones y su política ahora problematizada —tanto en términos de género como de clase.

Cuando se discuten la parodia y su política, no se debería considerar exclusivamente esa clase de arte visual. La ficción latinoamericana, por ejemplo, ha subrayado firmemente el carácter intrínsecamente político de la parodia y de sus desafíos a lo convencional y lo investido de autoridad (véase Kerr 1987). La política de la representación y la representación de la política a menudo van tomadas de la mano en la metaficción historiográfica postmoderna paródica. La parodia se torna un modo de volver a visitar el pasado —tanto del arte como de la historia— en una novela como *Niños de medianoche* de Salman Rushdie con sus dos intertextos paródicos: *El tambor de hojalata* de Grass y *Tristram Shandy* de Sterne. Ambas parodias politizan la representación, pero de maneras muy diferentes. Como ha notado Patricia Merivale (1985), *Niños de medianoche* transcodifica todo los detalles sociales, culturales e históricos alemanes de la novela de Grass a términos indios. Además, Saleem Sinai comparte todo con el pequeño Oscar, desde la rareza física de éste hasta su posición alienada y retraída con respecto a su sociedad. Ambos le cuentan sus historias a algún otro y ambos ofrecen novelas que, literalmente, se autoengendran, *Bildungsromane* que muestran cómo ellos están «esposados a la historia», para usar la frase de Saleem. La representación de la política se logra aquí mediante la abierta politización e historización del acto de representar.

Tanto las historias de Saleem como las de Oskar tienen comienzos —o no-comienzos— shandianos y ambos narradores repiten la parodia de las convenciones narrativas realizada por Sterne mucho antes. En el texto de Rushdie, sin embargo, la presencia intertextual de *Tristram Shandy* no se limita a trabajar para socavar los intentos megalomaníacos de ordenamiento y sistematización realizados por Saleem recordándonos la inevitabilidad de la contingencia; también llama la atención hacia el Imperio, hacia el pasado imperialista británico, que es, literalmente, una parte de la autorrepresentación de la India en la misma medida que de la autorrepresentación de Saleem. La estructura de la parodia hace posible que el pasado sea admitido como inscrito, pero también que sea subvertido al mismo tiempo. La herencia literaria de un escrito indio en inglés es

inevitablemente doble, como llega a ver tan claramente Omar Jayam en *Vergüenza* de Rushdie. Paradojas políticas similares se hallan también en la base del empleo de la parodia en la literatura estadounidense negra. Ishmael Reed ha parodiado la novela histórica (*Vuelo a Canadá*), el oeste (*Yellow Back Radio Broke-Down*), el relato detectivesco (*Mumbo Jumbo*), a Dickens (*Los dos terribles*), y *La cabaña del Tío Tom* (*Vuelo a Canadá*), pero siempre dentro de un contexto político que llama la atención hacia lo que las tradiciones blancas dominantes silencian: las representaciones tanto de negros como por negros —la tradición literaria afro-estadounidense del pasado y del presente en su totalidad (véase Gates 1984, 302 y 311; Foley 1986, 259).

También en las artes visuales podemos ver una contextualización y apropiación crítica semejante del pasado y de sus prácticas representacionales; por ejemplo, en la muestra *Segunda vista* del Museo de Arte Moderno de San Francisco, en la que Mark Tansey exhibió su cuadro titulado *El triunfo de la Escuela de Nueva York*. Las parodias que operan en éste son múltiples. El título se refiere al bien conocido libro de texto de Irving Sandler, *El triunfo de la pintura americana*. Pero la obra misma literaliza irónicamente ese título: miembros del ejército francés (que se parecen a Picasso, Duchamp, Apollinaire y Léger) rinden sus anticuadas armas a las fuerzas estadounidenses técnicamente superiores (entre cuyos oficiales representados figuran Jackson Pollock, Clement Greenberg y Barnett Newman). La composición general de Tansey es una parodia de *La rendición de Breda* de Velázquez (1634), que representa no sólo un acto específico de hidalguía en la Guerra de los Treinta Años, sino también una glorificación más general de la guerra mediante el arte (Beal 1986, 9). Aquí todo eso está invertido irónicamente y colocado en un contexto enteramente diferente.

¿Hay aquí un problema de accesibilidad, sin embargo? ¿Qué ocurre si no reconocemos las figuras representadas o la composición parodiada? El título, supongo yo, nos alerta sobre el lugar donde buscar un medio de acceso: el libro de texto de Sandler. Este funciona en gran medida como las páginas de reconocimiento de la ficción paródica postmoderna (como *G* de Berger, *El hotel blanco* de Thomas, *El Doctor Copérnico* de Banville). Puede que éstas no nos suministren todas las alusiones paródicas, pero nos enseñan las reglas del juego y nos hacen estar alerta a otras posibilidades. Esto no equivale a negar, sin embargo, que existe una amenaza muy real de elitismo o de falta de acceso en el uso de la parodia en cualquier arte. Esta

cuestión de la accesibilidad es, innegablemente, parte de la política de la representación postmoderna. Pero es la complicidad de la parodia postmoderna —el que ella inscriba y socave a la vez lo que ella parodia— la que es capital para su capacidad de ser entendida. Esto puede que explique la frecuente reapropiación paródica de las imágenes de los medios masivos en particular por muchos fotógrafos postmodernos: no hay ninguna necesidad de conocer completa la historia del arte para entender la crítica de esas representaciones. Lo único que uno tiene que hacer es mirar alrededor de uno. Pero algunos artistas quieren emplear la parodia para recuperar también esa historia del alto arte, para volver a vincular las estrategias representacionales del presente con las del pasado, a fin de criticarlas a unas y otras. Como lo formula Martha Rosler:

> En ciertas coyunturas históricas, la cita [o lo que he llamado parodia] permite una *derrota* de la alienación, una reconexión declarada con tradiciones que fueron ocultadas. Sin embargo, la exaltación de un pasado desconocido o en desuso acentúa una ruptura con el pasado inmediato, una ruptura revolucionaria en la supuesta corriente de la historia, destinada a destruir la credibilidad de los informes históricos reinantes —en favor del punto de vista de los perdedores designados de la historia. El homenaje de las citas es capaz de señalar no un empeño de borrar la propia presencia, sino más bien una resolución que fortalece o consolida. (1981, 81)

El desafío de la Rosler a la historia social y económica mediante una parodia de la historia de la fotografía sí ofrece, en verdad, una nueva manera de representar los «perdedores designados de la historia». El éxito financiero y artístico del arte documental estadounidense de los años 30 del presente siglo en contraste con las persistentes condiciones de pobreza y miseria de sus sujetos, es parte del contexto histórico que la parodia formal evoca en la serie *El Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados*, de la misma artista.

Una visión de tal apropiación irónica de representaciones existentes afirma que esta clase de parodia supone «un extendido acuerdo cultural sobre qué constituye el gran arte» (Goldberg 1988, 24). Mientras que esto pudiera ofrecer un contexto para el juego paródico de Picasso con *Las Meninas* de Velázquez, ciertamente no explica la apropiación de las formas de los medios masivos y del arte popular en la fotografía postmoderna. ¿Supone realmente la parodia una noción evaluativa como es la de una

tradición de obras maestras? ¿O simplemente supone el reconocimiento de anteriores representaciones a partir de las insinuaciones incluidas en la obra? Quizás desde un punto de vista modernista, «si un artista ha de extraer fuerza de una tradición, si pretende mejorarla, o criticarla implícitamente, ésta debe ser una tradición generalmente reconocida» (Goldberg 1988, 24), pero en una era postmoderna en la que todos esos reconocimientos generales son sospechosos, cuando todas las instituciones están bajo escrutinio, debemos preguntar: ¿»generalmente reconocidas» por quién? ¿En provecho de quién? ¿Por qué? Esas preguntas explican, creo yo, la apelación al arte no alto, a las imágenes no «tradicionales» —es decir, procedentes de los medios masivos y el arte popular—, en mucha parodia fotográfica hoy día. Son estas representaciones, en la misma medida que aquellas «obras maestras», las que determinan cómo nos vemos a nosotros mismos y a nuestro mundo.

La artista estadounidense Barbara Kruger realiza una apropiación de esta clase de imagen y usa la complicidad formal de la misma con las estrategias representacionales capitalistas y patriarcales para poner en primer plano elementos en conflicto mediante contradicciones irónicas. La parodia, asevera ella, permite cierta distancia y crítica, especialmente de nociones como «competencia, originalidad, autoría y propiedad» (Kruger 1982, 90). Ciertas obras de Vincent Leo pueden parecer variaciones derivadas o pastiches de la obra de Robert Frank —y lo son. Son collages de recortes de reproducciones del libro canónico de fotos de Frank, *Los estadounidenses*. Se ha argumentado que esta clase de juego paródico tiene su propia compleja política de representación: llama la atención hacia las legiones de fotógrafos actuales que copian irreflexivamente los iconos canónicos y sus técnicas; socava el mito y la mística de la originalidad en el arte; trabaja para rememorar la historia de la fotografía empleando literalmente el pasado como bloques de construcción del presente; y comenta críticamente el status canónico de fotógrafos como Frank dentro de la institución del arte (Solomon-Godeau 1984, 83).

La parodia en el arte postmoderno es más que un mero signo de la atención que cada artista le está prestando a la obra de los otros (cf. Barber 1983-4, 32) y al arte del pasado. Puede que, en verdad, sea cómplice de los valores que ella inscribe y subvierte a la vez, pero la subversión sigue estando ahí: la política de la representación paródica postmoderna no es la misma que la del empleo que de las alusiones a géneros o textos fílmicos reconocidos hace la mayoría de los videos de rock (Kaplan 1987, 34-35).

Eso es lo que se debería llamar pastiche, según la definición de Jameson. En la parodia postmoderna, el carácter doble de la política de transgresión autorizada permanece intacto: no hay resolución dialéctica o evasión recuperadora de la contradicción. El Postmoderno reconoce que, en términos de Craig Owens, «cierta doblez calculada» puede ser indispensable hoy día como una «herramienta desconstructiva» (1984, 7).

Traducción del inglés: *Desiderio Navarro*

Bibliografía

ACKROYD, Peter

1987 *Chatterton*, Londres, Hamish Hamilton.

BANVILLE, John

1976 *Doctor Copernicus*, Nueva York, Norton.

BARBER, Bruce Alistair

1983-4 «Appropriation/Expropriation: Convention or Invention?», *Parachute*, 33, pp. 29-39.

BEAL, Graham W. J.

1986 «A Little History», en: *Second Sight* (Catálogo de la IV Bienal), San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, pp. 1-11.

BENJAMIN, Walter

1969 «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en: Hannah Arendt, ed., *Illuminations*, trad. de Harry Zohn, Nueva York, Schocken, pp. 217-251.

BERGER, John

1972a *Ways of Seeing*, Londres, BBC/Harmondsworth, Penguin.

1972b *G*, Nueva York, Pantheon.

BUCHLOH, Benjamin H. D.

1984 «Figures of Authority, Ciphers of regression: Notes on the Return of representation in European Painting», en: Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art/Boston, Godine, pp. 106-135.

BURGIN, Victor

1986a *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press International.

1986b *Between*, Oxford, Blackwell.

1987 «Theory in Practice», conferencia, Art Gallery of Ontario, 9 de septiembre.

CARTER, Angela

1984 *Nights at the Circus*, Londres, Picador.

DE LAURETIS, Teresa

1987 *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.

DOCTOROW, E. L.

1975 *Ragtime*, Nueva York, Random House.

ECO, Umberto

1983 *The Name of the Rose*, trad. de William Weaver, Nueva York, Harcourt/Brace/Jovanovich.

FOLEY, Barbara

1983 «From *USA* to *Ragtime*: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction», en: Richard Trenner, ed., *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*, Princeton, Ontario Review Press, pp. 158-178.

1986 *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, NY/Londres, Cornell University Press.

FOSTER, Hal

1985 *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Washington, Bay Press.

GATES, Henry Louis Jr.

1984 «The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey», en: Henry Louis Gates, Jr., ed., *Black Literature and Literary Theory*, Londres/Nueva York, Methuen, pp. 285-321.

GOLDBERG, Vicki

1988 «The Borrowers: How They Play the Game of Appropriation Today», *American Photographer*, mayo, pp. 24-25.

GRAFF, Gerald

1979 *Literature Against Itself*, Chicago, University of Chicago Press.

GRASS, Günther

1962 *The Tin Drum*, trad. de Ralph Manheim, Nueva York, Pantheon.

HUTCHEON, Linda

1985 *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres/Nueva York, Methuen.

JAMESON, Fredric

1983 «Postmodernism and Consumer Society», en: Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, pp. 111-125.

KAPLAN, E. Ann

1987 *Rocking Around the Clock: Music, Television, Post-Modernism and Consumer Culture*, Londres/Nueva York, Methuen.

KERR, Lucille

1987 *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.

KRUGER, Barbara

1982 «'Taking' Pictures: Photo-Texts by Barbara Kruger», *Screen*, 23, 2, pp. 90-94.

LACAPRA, Dominick

1987 *History, Politics, and the Novel*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

LEVINE, Sherrie

1987 «Five Comments», en: Brian Wallis, ed., *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art/Cambridge, Massachusets, MIT Press, pp. 92-93.

MALEN, Lenore

1988 «The Politics of Gender», en: *The Politics of Gender* (catálogo), Nueva York, Queensborough Community College, CUNY-Bayside, NY, pp. 7-11.

MERIVALE, Patricia

1985 «'Handcuffed to History': *Midnights's Children* and the Pseudo-Historical Novel», Paper, McMaster University, 27 de noviembre.

OWENS, Craig

1980 «The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism: Part 1», *October*, 12, pp. 67-86.

1984 «Posing», en: *Difference: On Representation and Sexuality* (catálogo), Nueva York, New Museum of Contemporary Art, pp. 6-17.

REED, Ishmael

1969 *Yellow Back Radio Broke-Down*, Garden-City, NY, Doubleday.

1972 *Mumbo Jumbo*, Garden City, NY, Doubleday.

1976 *Flight to Canada*, Nueva York, Random House.

1982 *The Terrible Twos*, Nueva York, St. Martin's.

ROBERTS, David

1985 «Parody's Pretexts: Introduction», en: Pavel Petr/David Roberts/Philip Thomson, eds., *Comic relations: Studies in the Comic, Satire and Parody*, Frankfurt am Main/Berna/Nueva York, Peter Lang, pp. 183-185.

ROSLER, Martha

1981 *3 works*, Halifax, NS, Nova Scotia College of Art and Design.

RUSHDIE, Salman

1982 *Midnight's Children*, Londres, Picador.

1984 *Shame*, Londres, Picador.

SOLOMON-GODEAU, Abigail

1984 «Photography After Art Photography», en: Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art/Boston, Godine, pp. 74-85.

SPANOS, William V.

1987 *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Baton Rouge, Louisiana, Louisiana State University Press.

STEPHENS, Walter E.

1983 «Ec[h]o in Fabula», *Diacritics*, 13, 2, pp. 51-64.

STERNE, Laurence

1967 *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Harmondsworth, Penguin.

TAFURI, Manfredo

1980 *Theories and History of Architecture*, Londres, Granada.

THOMAS, D. M.

1981 *The White Hotel*, Harmondsworth, Penguin.

WOLF, Christa

1984 *Cassandra: A Novel and Four Essays*, trad. de Jan Van Heurck, Londres, Virago.